

# A PORTUGUESA REPRESENTANDO O BRASIL E O URUGUAIO OU FRANCÊS REPRESENTANDO A ARGENTINA: AS TURNÊS INTERNACIONAIS DE CARMEN MIRANDA E CARLOS GARDEL

THE PORTUGUESE REPRESENTING BRAZIL AND THE URUGUAYAN OR FRENCH REPRESENTING ARGENTINA: THE INTERNATIONAL TOURS OF CARMEN MIRANDA AND CARLOS GARDEL

## **Alessander Kerber**

Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil). Professor Associado do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil).

E-mail: [alekerber@yahoo.com.br](mailto:alekerber@yahoo.com.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7604-7484>

Recebido em: 30 de março de 2020

Aprovado em: 21 de julho de 2020

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 17 | n. 3 | p. 102-117 | set./dez. 2020

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v3i0.2281>

**RESUMO**

No presente artigo, proponho uma análise das representações de identidades nacionais nas músicas e trajetórias de Carlos Gardel e de Carmen Miranda. Mais especificamente, proponho analisar a forma como ambos os artistas lidaram com a questão de representarem as identidades nacionais argentina e brasileira dentro desses países e em suas turnês no exterior sendo que não nasceram neles, mas eram imigrantes. Carmen e Gardel foram os artistas de maior sucesso no rádio, cinema e indústria fonográfica da Argentina e do Brasil no Entreguerras, constituindo também uma carreira internacional de grande sucesso através desses mesmos meios de comunicação. Eles também construíram e difundiram versões acerca dessas duas identidades nacionais. Na obra musical e na trajetória de ambos os artistas, buscamos e analisamos essas representações das identidades nacionais.

**Palavras-chave:** Identidade nacional. Representações. Carlos Gardel. Carmen Miranda.

**ABSTRACT**

In this article, I propose an analysis of the representations of national identities in the musics and trajectories of Carlos Gardel and Carmen Miranda. More specifically, I propose to analyze how both artists dealt with the issue of representing Argentine and Brazilian national identities within these countries and on their tours abroad, since they were not born in them, but were immigrants. Carmen and Gardel were the most successful artists in the radio, cinema and recording industry in Argentina and Brazil between Wars, also constituting a highly successful international career through these same means of communication. They also built and disseminated versions of these two national identities. In the musical work and trajectory of both artists, I search and analyze these representations of national identities.

**Keywords:** National identities. Representations. Carlos Gardel. Carmen Miranda.

## 1 INTRODUÇÃO

No presente artigo, realizo uma análise das representações das identidades nacionais argentina e brasileira a partir de turnês internacionais, canções e depoimentos de Carlos Gardel e Carmen Miranda no período Entreguerras. Houve, na Argentina e no Brasil, especialmente entre os anos 1910 e 1930 do século XX, um grande processo de negociação e reconstrução de representações das identidades nacionais. Nesse contexto, surgiram os primeiros artistas que se tornaram ídolos nacionais, tendo suas músicas difundidas nos vários espaços geográficos dos dois países, entre diversos grupos étnicos e classes sociais, especialmente através dos novos meios de comunicação que se massificavam nessa época: o rádio, o cinema e a indústria fonográfica.

As trajetórias musicais de Carmen Miranda e de Carlos Gardel são vias privilegiadas para a análise das identidades nacionais brasileira e argentina. Eles foram os cantores populares de maior sucesso, dentro de seus respectivos países. Além disso, seu sucesso não se restringiu apenas às fronteiras das nações das quais se tornaram representantes, mas tiveram, também, um grande sucesso internacional, construindo um imaginário internacional acerca do Brasil e da Argentina. Como grandes ídolos populares, divulgavam idéias, símbolos, estereótipos, que eram consumidos por grande parte da população. Especificamente, a trajetória de Carmen Miranda nos Estados Unidos e de Carlos Gardel na Europa foram importantes formas de legitimar essas versões sobre as identidades nacionais a partir do exterior.

Antes dessas turnês internacionais, ambos os artistas já eram identificados como representações nacionais por segmentos das populações de ambos os países. Durante toda a década de 1930, Carmen foi a maior vendedora de discos do Brasil, superando de longe os outros cantores considerados de sucesso. Além disso, mais recentemente, focalizando a carreira de Carmen a partir da revista "O Cruzeiro", Garcia (1999) constata que a cantora já era identificada, durante os anos 30, como associada à identidade nacional, sendo chamada de "cantora do it verde-amarelo". Neste sentido, várias reportagens a vinculavam ao caráter nacional.

No caso de Gardel, Peluso e Visconti, em seu livro sobre a repercussão do cantor na imprensa mundial, indicam, também, tal associação. Por exemplo, o "Anuario Teatral Argentino" de 1924 anunciava: "*Es el duo de cantos nacionales más popular de la República Argentina. Ellos cultivan con fidelidad e inimitable gusto, todo el cancionero típico porteño y folklorista argentino*" (apud Peluso; Visconti, 1998, p. 39).

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA

As fontes utilizadas para esta pesquisa foram as canções gravadas por Carmen e Gardel, que são em número de 281 e 930<sup>1</sup>, respectivamente, e notícias e depoimentos dados pelos artistas sobre suas turnês internacionais, referidos em várias biografias publicadas sobre ambos os artistas.

Essas fontes foram tratadas a partir dos conceitos de representação e de identidade nacional. Mais especificamente, a partir de uma leitura densa das fontes, buscou-se encontrar as que apresentavam tais representações identitárias e analisar os seus significados.

Roger Chartier (1990, 2002) afirma que, na compreensão do real, há um processo de significação e associação com símbolos já existentes no imaginário daquele grupo. Uma realidade, assim, nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada pelos grupos que dela se aproximam. É nesta atribuição de sentido que percebemos que as representações não são "ingênuas". Apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, sempre são influenciadas pelos interesses de grupo que as produzem.

Uma identidade se expressa, justamente, através de representações que definem a idéia e o sentimento de pertencer a um grupo. Assim, ela é, ao mesmo tempo, sentimento e idéia, é sentida e pensada enquanto formulação de uma imagem de si mesmo, ou seja, como auto-representação. Essa consciência de si através de representações impõe limites às práticas sociais dos indivíduos. Esses limites se dão em torno das fronteiras entre um grupo e outro. Uma identidade se forma, assim, além da percepção das representações comuns, entre o grupo, através da percepção da diferença, em relação ao outro grupo, ou seja, em uma relação de alteridade.

Ao analisar a construção de identidades, Chartier aponta para as perspectivas que a história cultural trouxe a esta questão, diferenciadas de duas visões existentes anteriormente: uma que as via como resultado de imposições de representações e resistências contra estas, outra que as via como exibição de uma unidade construída a partir de um grupo. O autor afirma que

[...] Trabalhando sobre as lutas de representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um 'ser-percebido' constitutivo de sua identidade." (2002, p. 73).

<sup>1</sup> Utilizou-se a catalogação de todas as canções gravadas por Carmen Miranda publicada por Abel Cardoso Júnior (1978) e a compilação poética de todas as canções gravadas por Gardel publicada por Pedro Eliseu Arias e Leonardo Capristo (2003).

Uma identidade nacional se forma através de um sentimento e idéia de pertencimento a uma comunidade imaginada (ANDERSON, 1989). Esta comunidade imaginada se identifica a partir de uma série de símbolos. Segundo Thiesse (2001/2002, p. 8-9), construiu-se a partir do século XIX uma “check list”, um código de símbolos internacionais que define o que todas as nações devem ter: uma história estabelecendo a continuidade da nação; uma série de heróis modelos dos valores nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares memoráveis e uma paisagem típica; uma mentalidade particular; identificações pitorescas – costumes, especialidades culinárias ou animal emblemático. Estes símbolos não são apenas uma superficial lista de adornos, mas são essenciais para a auto-representação das pessoas que se identificam com a nação.

O contexto em estudo é diferente daquele no qual os primeiros teóricos europeus começaram a discutir a nação. É o Brasil e a Argentina dos anos 1910 aos 1930, onde existem outras formas mais eficientes de difusão de representações do que as do século passado. Refiro-me especialmente aos meios de comunicação de massa. Como afirma Backzo,

[...] os meios de comunicação de massa garantem a um único emissor a possibilidade de atingir simultaneamente uma audiência enorme, numa escala até então desconhecida. Por outro lado, os novos circuitos e meios técnicos amplificam extraordinariamente as funções performativas dos discursos difundidos e, nomeadamente, dos imaginários sociais que eles veiculam. Tal facto não se deve apenas à natureza audiovisual das novas técnicas, mas também, e sobretudo, à formação daquilo a que se dá o nome, à falta de melhor, de “cultura de massa”. Tecem-se ao nível desta última relações extremamente complexas entre informação e imaginação (1985, p. 313).

Os meios de comunicação têm uma grande importância no sentido de tornar as representações sobre a nação não mais restritas a um público letrado, mas difundidas massivamente. Os novos meios de comunicação de massas emergentes no contexto da trajetória de Carmen e Gardel – o rádio, o cinema e a indústria fonográfica – foram lugar de grande importância para mediação, construção e difusão de representações das identidades nacionais.

### **3 A PORTUGUESA BRASILEIRA E O URUGUAIO OU FRANCÊS ARGENTINO**

As trajetórias artísticas de Carmen Miranda e Carlos Gardel em muito se confundem com a trajetória das construções imaginárias sobre o Brasil e a Argentina feitas em seu tempo. Carmen e Gardel foram

“depositários dos sonhos”<sup>2</sup>, das expectativas, das esperanças de amplos segmentos da população dos países que representaram. Ainda, Carmen e Gardel aceitaram e se colocaram como receptáculo destas expectativas, incorporando às suas canções, à sua imagem, à sua performance, representações que estes segmentos da população buscavam ver neles. Em uma época em que não existia pesquisa de marketing, Carmen e Gardel souberam captar os desejos de sua época e apresentar, ao seu público, a imagem que esperavam ver, tornando-se ídolos de amplos segmentos sociais.

Na década de 30, quando surgiu como grande estrela, a origem portuguesa de Carmen foi mantida em segredo. Seu comportamento e sua fala, empregando constantemente gírias das camadas populares do Rio de Janeiro, faziam com que fosse difícil alguém imaginar sua origem imigrante. Quando “vazou” a informação de que era portuguesa, um jornalista do jornal “O País” lhe perguntou se ela nascera no Rio. Ela respondeu que “era filha de Portugal, embora seu coração fosse brasileiro” (Gil-Montero, 1989, p. 39).

A questão da nacionalidade portuguesa de Carmen não parece ter sido algo muito discutido nos anos 30. A legitimidade que o imaginário dava a sua pessoa era incontestável, tanto que não ocorreu nenhum grande escândalo quando esta informação foi noticiada. O que interessa é que as canções que Carmen interpretava e que chegavam aos ouvidos de milhares de pessoas através do rádio e dos discos, assim como a sua própria imagem pessoal, foram aceitas como autenticamente brasileiras.

Em relação a Gardel, quando lhe perguntavam sobre sua real nacionalidade, respondia: “*“Mi patria es el tango; solía decir, o ‘Soy ciudadano de la calle Corrientes’*” (COLLIER, 1988, p. 91). Evidentemente, era uma forma de burlar o imaginário social que o associava à Argentina enquanto que, na realidade, não havia nascido neste país.

Há uma ampla bibliografia relacionada ao local de nascimento de Gardel. Essa bibliografia tem em comum a questão de Gardel ser um imigrante que chegou à Argentina na infância, acompanhado de sua mãe. A grande divergência refere-se ao lugar de onde ela teria vindo. Através de exaustivo trabalho com diversas fontes, Collier (1988) intitula o primeiro capítulo de seu livro sobre Gardel como “El niño de Toulouse”. Segundo esse autor, Gardel nasceu Charles Romuald Gardes, em 1890, na França, filho de Berthe Gardes e de pai desconhecido<sup>3</sup>. Os uruguaiois, por outro lado, afirmam que a mãe de Gardel imigrou para a Argentina de Tacuarembó, no Uruguai.

Vidart (2014, p. 17) faz um resumo da bibliografia que tratou da nacionalidade de Gardel:

<sup>2</sup> Utilizando a expressão empregada por Mendonça (1999, p. 12).

<sup>3</sup> Oreja transcreve o documento oficial de registro de nascimento de Gardel (1999, p. 18).

"Hoy se sabe todo o casi todo lo que puede saberse de un hombre cuyos cronistas contemporâneos han restituído a una vulgar si bien controvertida biografía. Sólo restan dudas acerca del lugar de su nacimiento. El periodista compatriota Erasmo Silva quiso probar, mediante fotocopias de desteñidos papeles recatados en un libro erudito (y por momentos sorprendente), que Gardel, uruguayo de nacimiento, era hijo natural de un terrateniente ganadero de Tacuarembó [...] Tras él, con una argumentación más afinada y caudalosa, vinieron luego Nelson Bayardo y Eduardo Payssé González, cuyos estudios han reforzado, claro que entre un núcleo de etnocentristas indondicionales, la hipótesis del gardel uruguayo. [...] Por su parte, y también esgrimiendo 'pruebas irrefutables', ciertos argentinos, tan chovinistas como desinformados, reivindicán el porteñismo absoluto del Morocho del Abasto. Finalmente están los que afirman como el aval de elusivos registros parroquiales que el Zorzal Criollo era un pájaro de outro nido, o sea un ruisseñor francês de Toulouse [...]"

Vidart, tal qual o autor desse artigo, afirma não se interessar pelo verdadeiro local de nascimento de Gardel, mas pela mobilização que essa questão gerou e gera entre uruguaios e argentinos por sua associação com essas identidades nacionais.

#### **4 A PORTUGUESA BRASILEIRA E O URUGUAIO OU FRANCÊS ARGENTINO NOS ESTADOS UNIDOS E EUROPA**

Tanto Carmen quanto Gardel tiveram uma trajetória artística no exterior. A primeira o fez em alguns países da América do Sul durante os anos 1930 e passou a residir permanentemente nos Estados Unidos a partir de 1940. O segundo, realizou turnês por todo o continente americano e Europa. Ambas as trajetórias se deram, marcadamente, em nações que as elites brasileira e argentina consideravam referência na construção da sua própria identidade.

Em suas turnês internacionais, Carmen e Gardel se apresentaram em vários países do mundo. Na Argentina, Carmen já fazia temporadas desde o início dos anos 1930. Mais especificamente na cosmopolita cidade de Buenos Aires, Carmen fez sua estréia internacional em 1931. As turnês de Carmen na Argentina eram anuais. Contudo, a do ano de 1937 foi especial, pois coincidiu com a viagem do presidente Vargas a este país. Conforme Castro, isso fez com que a temporada de Carmen tivesse, também, um caráter "oficial" (Castro, 2005, p. 125).

Contudo, a grande marca internacional se deu em um país não-latino: os Estados Unidos. Gardel também esteve em vários países, mas sua principal consagração internacional se deu na França. A ida de Carmen para os Estados Unidos e a de Gardel para a França foi carregada de conteúdo simbólico como em nenhum outro país. Isso ocorreu, em grande medida, em função de que estes dois países eram

referência para as elites brasileira e argentina. O sucesso de Carmen e Gardel lá representava mais uma vitória das identidades populares.

Em 1939, Carmen foi descoberta pelo empresário norte-americano Lee Schubert e convidada a se apresentar nos Estados Unidos. Ela demonstrou grande interesse nisso e declarou:

Todos os meus esforços concentram-se, pois, num objetivo: tirar partido disso, lançando de verdade a música brasileira nos Estados Unidos, como já fiz nas repúblicas platinas [...] Mostrar ao povo de lá o que é o Brasil na realidade, pois como você sabe, o juízo formado ainda é muito falso (apud Gil-Montero, 1989, p. 75).

E esta questão da “realidade” sobre o Brasil estava muito presente naquela época, sendo que as representações do país se confundiam com as do resto da América Latina. O Brasil, para se afirmar como nação, tinha que dela se diferenciar. O caso de Carmen Miranda foi, talvez, o ápice da concretização do que o imaginário de amplos setores da população brasileira esperava para demarcar a sua nacionalidade e justificar o valor de sua nação: sua maior cantora estaria entre as grandes nações do mundo, afirmando e demarcando a identidade nacional brasileira.

Diferentemente de Carmen, que teve uma ida para os Estados Unidos em 1939, retornando para o Brasil em 1940, para voltar à terra do Tio Sam no mesmo ano e lá ficar até 1955, Gardel teve uma trajetória internacional marcada por freqüentes idas e vindas, especialmente entre Buenos Aires e Paris. Tal como Carmen, também ele se apresentou como representante, ao mesmo tempo, das identidades populares e da nação argentina, sendo uma quase como sinônimo da outra. Em 1928, por exemplo, declarou: “El piróscafo me lleva hasta la villa donde impera [Maurice] Chevalier, y como criollo, hoy parto a conquistar a ese país bacán y copero con nuestro gotán porteño” (apud Collier, 1988, p. 127).

Assim, conforme Collier, os cinco anos seguintes à dissolução de sua dupla com Razzano (1925 a 1930) foram de intenso trabalho e de várias turnês em locais próximos, como o interior da Argentina e Montevideo, e distantes, como a Europa: “[...] *comenzó a cambiar su carrera en la Argentina con prolongadas visitas a Europa [...] Entre la disolución del dúo y fines de 1930, Gardel pasó un tercio de su tiempo en el exterior*” (1988, p. 111).

Gardel contava com uma grande vantagem em relação a Carmen: o tango já era muito conhecido e apreciado na França antes de sua ida para lá, o que não ocorria em relação ao samba nos Estados Unidos. O samba era uma novidade para os americanos e, além do estilo musical, Carmen levou para lá uma imagem e performance sem referência em praticamente nada que os norte-americanos conhecessem. Neste sentido, enquanto que Gardel tinha a perspectiva de um público razoavelmente “garantido” mesmo

antes de ir a França, Carmen foi sem nenhuma perspectiva muito clara, podendo, sua performance, gerar um grande fracasso ou um grande sucesso. O resultado, enfim, foi um estrondoso sucesso.

Lee Schubert era o maior empresário do *show business* norte-americano, dono da metade da Broadway. Carmen recebeu dele o convite para uma temporada nos Estados Unidos. Houve um tempo de negociações em que Carmen ponderou sobre as vantagens e desvantagens do convite. Em termos de dinheiro, não era tão vantajosa; afinal, Carmen era a cantora mais famosa do Brasil e, conseqüentemente, era muito bem paga aqui. Porém, nos Estados Unidos era uma desconhecida. Também, Lee Schubert dificultara em levar junto o Bando da Lua para acompanhá-la. Isso ocorria porque já haviam as orquestras norte-americanas à disposição e os sindicatos de lá pressionavam contra a vinda de estrangeiros.

Quando Carmen falou sobre isso a Schubert no Corcovado, ele não entendeu. A idéia de que ela quisesse viajar com seus próprios músicos nunca passara pelas cogitações do americano. Para ele, Carmen iria cantar músicas "latinas", e Nova York estava cheia de músicos "latinos", prontos a tocar com ela. Mas Carmen insistia em ser acompanhada por brasileiros, que dominassem o idioma do samba. Lembrava-se de que, em 1931, Carlos Gardel contara a ela e a Chico Alves em Buenos Aires que preferia encerrar o seu contrato com a rádio NBC, de Nova York, por não poder ser acompanhado nos tangos por seus três guitarristas (Castro, 2005, p. 187).

Por fim, Carmen e o Bando da Lua conseguiram as passagens, para o grupo acompanhá-la aos EUA, do governo federal brasileiro, através do DIP. Lee Schubert não aceitou fazer um contrato com o Bando da Lua, mas permitiu que se pagasse, a Carmen, um valor a mais para que ela pagasse seus músicos. Assim, Carmen embarcou para os Estados Unidos para uma turnê na Broadway. Conforme Castro:

Às vésperas da viagem, a ida de Carmen para Nova York começara a tomar, em todos os jornais e rádios, dimensões de uma embaixada, de uma representação diplomática, quase de uma incursão de guerra. Já não eram apenas Carmen e o Bando da Lua. Era o samba, ou o próprio Brasil, de turbante e balangandãs, que ia viajar para se impor "lá fora". A palavra *missão* era usada com a maior naturalidade pela imprensa (2005, p. 194).

Nos Estados Unidos, Carmen atuou no musical "*Streets of Paris*", na Broadway, no filme "*Down Argentine Way*", além de outras participações. Porém, ao contrário do que ela possivelmente esperava, as informações que chegaram ao Brasil fizeram com que muitos se irritassem com sua atuação, questionando sua brasilidade e chamando-a de "americanizada". Durante a Feira Mundial, que se realizou em Nova Iorque naquele ano, o Bando da Lua, grupo que acompanhava Carmen nas apresentações, executou um foxtrote que foi transmitido pela rádio no Brasil. Carmen também atuou, nos Estados Unidos, no filme "*Down Argentine Way*", na Fox, dirigida por Irving Cummings, que descrevia a Argentina e não o Brasil.

Estes foram alguns dos fatos que fizeram com que a sua legitimidade como representante da nação brasileira fosse abalada.

Em *"Down Argentine Way"*, Carmen Miranda aparece interpretando a si mesma em apenas dois momentos do filme: logo na primeira cena e, no decorrer do filme, quando a protagonista Glenda Crawford (interpretada pela atriz Betty Grable) vai a Buenos Aires e vai com um acompanhante ao show de Carmen. Ele lhe diz que desde que Carmen Miranda chegou nesta casa de espetáculos, ela está sempre lotada. Porém, por dívida de favores com um conhecido, ele havia conseguido uma entrada para os dois.

Ao entrarem na casa de espetáculo, perguntam ao garçom sobre mesa. O garçom colocou seu dedo indicador na boca fazendo sinal de silêncio e diz, simplesmente: Carmen Miranda. A apresentação de Carmen é a única, entre as diversas apresentadas no filme, que conta com tal sinal de respeito e autoridade. Ela interpreta duas canções: "Mamãe eu quero" e "Bambu de bambu", usando de sua forma típica de dançar, requebrando os quadris e girando as mãos. A roupa que usa é muito parecida com a usada em *"Banana da Terra"*, ainda no Brasil, dois anos antes, faltando-lhe a cesta de frutas na cabeça, a qual foi substituída por outro turbante.

Quando voltou ao nosso país, em 1940, após o grande sucesso obtido nos Estados Unidos, em um show no Cassino da Urca, para angariar fundos para uma campanha da Primeira Dama Darcy Vargas, Carmen foi recebida com frieza. Ela interpretou as mesmas músicas que havia levado para Nova Iorque: *"Good night, people!"* e, logo após, *"The South American Way"*. Não houve risos nem gritos, a reação a princípio foi o silêncio, depois poucos aplausos entremeados de vaias e assobios. Após algumas canções recebidas com a mesma frieza, Carmen e o Bando da Lua executaram "O que é que a baiana tem?". A reação do público permaneceu a mesma. Carmen retirou-se para o seu camarim. Na manhã seguinte, a palavra "cancelado" estava escrita em todos os cartazes que anunciavam o espetáculo.

Sua resposta àquela má recepção veio em forma de canções lançadas no mesmo ano. A mais clássica delas foi "Disseram que voltei americanizada", samba de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, gravado no dia 2 de setembro de 1940:

E disseram que voltei americanizada  
Com o "burro" do dinheiro, que estou muito rica  
Que não suporto mais o breque do pandeiro  
E fico arrepiada ouvindo uma cuíca  
Disseram que com as mãos estou preocupada  
E corre por aí, que eu sei, certo zum-zum  
que já não tenho molho, ritmo nem nada  
E dos balangandãs já nem existe mais nenhum  
Mas p'rá cima de mim, p'rá que tanto veneno?

Eu posso lá ficar americanizada?  
Eu que nasci com samba e vivo no sereno  
topando a noite inteira a velha batucada  
Nas rodas de malandro, minhas preferidas  
eu digo é mesmo “eu te amo” e nunca “I love you”  
Enquanto houver Brasil, na hora das comidas  
eu sou do camarão ensopadinho com chuchu

Como se percebe, a música era uma grande ironia contra os que a haviam criticado como representante do Brasil. Nela, ela reafirmou a sua nacionalidade a partir de uma série de metáforas, como a batucada, a língua portuguesa em detrimento da inglesa e o ensopadinho com chuchu, sem dúvida um prato que lembrava a cultura popular carioca.

Esta reafirmação, para o público, de que em sua trajetória internacional estava defendendo a nação e as identidades populares representadas nela, tem uma série de exemplos nos casos dos dois artistas. No filme “*Rosas de Otoño*”, gravado por Gardel em 1930 e dirigido por Eduardo Morera, por exemplo, o cantor tem uma atitude que parece ser um “prestar contas”, para seu público, de sua atuação internacional. Ao ser cumprimentado e perguntado como está, responde, olhando para a câmera, ou seja, para o público: “*Como siempre Hermano: dispuesto a defender nuestra lengua, nuestros costumbres y nuestras canciones [...]*”. O indagador da pergunta, ainda, enfatiza que ele está fazendo o possível para que “nossas canções” sejam conhecidas no mundo inteiro.

Esta atitude de Gardel nos indica que havia em seu caso, tal qual no de Carmen, uma intencionalidade em mostrar para o público que sua trajetória artística se confundia com a emergência dos símbolos populares como representações nacionais e na emergência internacional desta identidade nacional.

Contudo, a repercussão das viagens internacionais de Gardel parece ter sido menos criticada do que as de Carmen. A imprensa argentina se detinha, com frequência, a informar sobre as turnês internacionais de Gardel, estabelecendo um sentido para estas: o de construir uma representação internacional da Argentina. Sobre a viagem de Gardel de 1928, o periódico “*Crítica*”, de 30 de janeiro deste ano dizia:

*Si Barcelona se encantó con los estilos y tangos de nuestro cantor máximo, Madrid no ha hecho menos, como podrá constatarse en el suelto que va publicado a continuación, perteneciente a “El Imparcial” de Madrid [...] Pocas veces hemos presenciado un éxito tan completo y legítimo como el obtenido por el ejecutante de tangos y estilos argentinos, Carlitos Gardel.*

*En estos momentos puede decirse que padecemos una fiebre de argentinismo: cantores, “vedetes”, orquestas recitadoras, cuadros de revistal... Apenas hay teatro donde no suene el Tango pampero. La presentación, en estas condiciones, de un artista más era peligrosa; pero precisamente por esto mismo el triunfo se puede reputar como más firme (Peluso; Visconti, 1998, p. 67).*

Perceba-se que na menção “*nuestro cantor máximo*” o periódico legitima Gardel como maior representação da identidade nacional argentina. O êxito da representatividade de Gardel no exterior é, também, comemorado durante sua estada novamente na Argentina, na qual a imprensa freqüentemente apresenta matérias falando sobre os futuros planos de Gardel para “levar as representações da Argentina ao exterior”. O diário “*El Mundo*”, de 17 de junho de 1928, por exemplo, dizia:

*Después de una exitosa tournée a través de Europa, acaba de regresar a nuestra capital, em el vapor “Conte Rosso”; el aplaudido cancionista nacional Carlos Gardel, una de las figuras más prestigiosas dentro del agradable arte de la canción criolla. Gardel habla con entusiasmo de sus éxitos en Europa. En España principalmente donde visitó muchas ciudades, fue acogido en todas partes con aplausos, no sendo menores sus triunfos en París. Todo esto lo ha alentado para emprender un nuevo viaje, cosa que hará en breve acompañado de un conjunto musical criollo con el cual se propone actuar durante algún tiempo en España y radicarse luego en la Capital de Francia (PELUSO; VISCONTI, 1998, p. 70).*

Na trajetória internacional de Gardel há uma importante construção simbólica, pois ele e o tango eram representantes das identidades populares argentinas, enquanto que a França era representação das elites. Isso se mostra no fato de que era Paris o principal destino das elites argentinas do final do século XIX e início do século XX, tanto para viagens como para estudos.

A alta sociedade argentina passou a se ver, após a legitimação vinda de fora, também representada no tango e em Gardel. Paris é muito referida nas canções interpretadas por Gardel. Em algumas delas, simplesmente faz-se um elogio a suas belezas, como em “¡Oh! París!”, foxtrot de Juan Caruso e José Bohr, gravado por Gardel em 1924.

A referência à França, à Paris e às representações das identidades populares como “vitoriosas” neste local são temas presentes em várias canções interpretadas por Gardel, como em “Anclao en Paris”, tango de Enrique Cadicamo e Guillermo Desiderio Barbieri, gravado por Gardel em 1931:

Tirao por la vida de herrante bohemia,  
estoy, Buenos Aires, anclao en Paris,  
curtido de males, bandeado de apremios,  
te evoco desde este lejano pais.  
Contemplo la nieve que cae blandamente  
desde mi ventana que da al bulevar,  
las luces rojizas con tonos murientes,  
parecen pupilas de extraño mirar.  
Lejano Buenos Aires, que lindo que has de estar,  
ya van para diez años que me viste zarpar.  
Aqui, en este Montmartre, faubourg sentimental,

yo siento que el recuerdo me clava su puñal.  
Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes,  
Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal.  
Alguien me ha contado que estas floreciente  
y un juego de calles se da en diagonal.  
No sabes las ganas que tengo de verte,  
aquí estoy parado sin plata y sin fe.  
Quién sabe una noche me encane la muerte  
y *chau, Buenos Aires, no te vuelva a ver.*

Nesta negociação sobre as representações da identidade nacional argentina, o tango tomado como signo foi, de modo geral, para os segmentos populares, uma vitória. Por outro lado, as elites portenhas aceitaram esta representação na medida em que ela era valorizada em Paris e, portanto, não se mostrava tão prejudicial aos seus interesses. Isso se mostra, por exemplo, no tango "*Tango porteño*", de Manuel Romero e Francisco Pracánico, gravado por Gardel em 1925:

Tango porteño, tango divino,  
tu melodías es mi obsesión,  
tango porteño, con tu dulzura,  
se envenenó mi corazón.  
Y he de llevarte, siempre conmigo  
como un recuerdo, de este país  
y he de cantarte, tango porteño,  
allá en la noches, de mi París.

Nunca podré olvidarte  
tango porteño, dulce gotán,  
cuando te encuentre  
allá en mi patria  
dentro de mi alma cantaré,  
nunca podré olvidarte,  
tango querido, del arrabal,  
y allá en Montmartre tu melodía,  
por todas partes me seguirá.

A trajetória de Gardel na Europa iniciou-se em meados dos anos 20. Sua primeira turnê na Espanha data de 1923 e sua primeira visita à França (antes de uma série de turnês para este país), de 1924. Além de interpretar o tango, estilo musical que representa identidades populares da Argentina, com letras que também representam estas identidades, em sua performance, Gardel também trazia representações destas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste sentido, percebe-se uma interessante coincidência entre a experiência externa de Gardel e de Carmen: ambos construíram e difundiram internacionalmente representações de identidades nacionais argentina e brasileira. Dado o grande sucesso desses artistas no rádio, no cinema e na indústria fonográfica, essas representações tiveram grande circulação e serviram para mediar o processo de construção de identidades nacionais e de suas alteridades. Certamente, a eficácia dessas representações variou, e as fontes nos indicam que houve uma rejeição maior de setores da sociedade brasileira em relação a representações de Carmen Miranda sobre a nação brasileira difundidas pela indústria cultural norte-americana do que de setores da sociedade argentina em relação às representações daquele país difundidas por Gardel.

As turnês internacionais de Carmen Miranda pela América do Sul durante os anos 1930 não foram, no Brasil, tão alvo de críticas como foi a sua primeira turnê aos Estados Unidos. Poder-se-ia afirmar que as representações construídas e difundidas por Carmen tiveram eficácia entre alguns segmentos da sociedade brasileira e não entre outros. Em relação a Gardel, parece que a eficácia de suas representações nacionais foi maior, a ponto de não se encontrar fortes críticos argentinos a ele. Ao contrário, parece que Gardel se tornou um dos poucos consensos na sociedade argentina e motivo de orgulho nacional.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ARCHETTI, Eduardo P. O "gaucho", o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. **Mana**, Rio de Janeiro: FAPESP/Museu Nacional, v. 9, n. 1, 2003, p. 9-29.
- ARIAS, Pedro; CAPRISTO, Leonardo. **Carlos Gardel**: compilación poética. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- BACKZO, B. A imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (org.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. v. 5, p. 296-331.
- BARSKY, Julian; BARSKY, Osvaldo. **Gardel**. La biografía. Buenos Aires: Aguilar, Altea, aurus, Alfaguara, 2004.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus, 1998.

CARDOSO JUNIOR, Abel. **Carmen Miranda: a cantora do Brasil**. São Paulo: edição particular do autor, 1978.

CARRETERO, Andrés. **Tango, testigo social**. Buenos Aires: Pena Lillo / Ediciones Continente, 1999.

CASTRO, Ruy. **Carmen: uma biografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

COLLIER, Simon. **Carlos Gardel – su vida, su música, su época**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. **Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

GARCIA, Tânia Costa. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. **História: Questões e Debates**, Curitiba, Ed. UFPR, ano 16, n. 31, 1999, p. 67-94.

GIL-MONTERO, Martha. **Carmen Miranda: a pequena notável**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

HAUSSEN, Doris Fagundes. **Rádio e política: tempos de Vargas e Perón**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KERBER, Alessander. **Carlos Gardel e Carmen Miranda: representações da Argentina e do Brasil**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

PELUSO, Hamlet; VISCONTI, Eudardo. **Carlos Gardel y la prensa mundial**. Buenos Aires: Corrigidor, 1998.

PRIETO, Adolfo. **El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. **Anos 90**, Porto Alegre: UFRGS, n. 15, 2001/2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço – espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 3, n. 6, 1990. p. 207-228.

VIDART, Daniel. Gardel: siglo XXI. IN: AHARONIÁN, C. (org.). **El tango ayer y hoy**. Montevidéo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2014.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.